

Abhandlungen

Ernst Behler

Natur und Kunst in der frühromantischen Theorie des Schönen

Nach beinahe allgemeiner Übereinstimmung unter den Historikern der modernen Ästhetik war Kant derjenige, der zum ersten Mal mit Nachdruck und Überzeugung die Unabhängigkeit des Schönen von allen anderen Lebensbereichen, insbesondere denen des Nützlichen, Moralischen und Philosophischen vertreten hat. Die Hervorbringung des künstlerisch Schönen war für Kant ein Werk des Genies, der Einbildungskraft, und damit der Eigenständigkeit des Menschen. Das Schöne der Kunst trat nun zum ersten Mal in der Geschichte der Ästhetik als ein genuiner, irreduzibler Bereich hervor. Wie Kant mit der *Kritik der reinen Vernunft* eine „Kopernikanische Wende“ in der Geschichte des Denkens hervorgebracht hatte, so bewirkte seine *Kritik der Urteilskraft* einen Wendepunkt in der Theorie des Schönen. Dem widerspricht nicht, daß die These von der Autonomie der Kunst, das Heraustreten des Schönen aus der Triade des Wahren, Guten und Schönen, von Zeitgenossen wie Karl Philipp Moritz, Johann Georg Sulzer und Moses Mendelssohn vorbereitet oder bereits ausgesprochen war.¹ Denn erst von Kant wurde diese Selbstständigkeit des Schönen und die Unabhängigkeit des Ästhetischen mit einer umfassenden philosophischen Theorie entwickelt, welche Natur-Freiheit-Schönheit, Verstand-Vernunft-Einbildungskraft umspannte. Ja, das Schöne war in dieser Theorie besonders ausgezeichnet, insofern ihm die Fähigkeit zuerkannt wurde, den Dualismus zwischen Natur und Freiheit zu überbrücken.²

Diese Leistung Kants im Bereich der ästhetischen Theorie ist

¹ Moses Mendelssohn, *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* (1757); Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–74); Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788).

² Siehe *Kritik der Urteilskraft*, Einleitung, zitiert nach *Kants Werke*. Akademie-Textausgabe, 9 Bde. (Berlin: de Gruyter 1968), im folgenden KA.

besonders in unserer Zeit häufig betont worden und übertrifft nach dem heutigen Verständnis bei weitem seine Umwälzungen auf den Gebieten der theoretischen Philosophie und der Moralphilosophie.³ Am prononciertesten ist diese Sonderstellung Kants vielleicht von René Wellek hervorgehoben worden, der sagt:

Kant muß als der erste Philosoph angesehen werden, der deutlich und entschieden die Besonderheit und Selbständigkeit des ästhetischen Bereichs einführte. [...] Erst in Kant finden wir ein ausgearbeitetes Argument dafür, daß der ästhetische Bereich von den Bereichen der Moral, Nützlichkeit und Wissenschaft verschieden ist, weil sich der ästhetische Geisteszustand tiefgreifend von unserer Wahrnehmung des Angenehmen, Bewegenden, Nützlichen, Wahren und Guten unterscheidet. Kant erfand die berühmte These, daß der ästhetische Eindruck in einem ‚interesselosen Wohlgefallen‘ bestehe. ‚Interesselos‘ bezieht sich in dieser Formulierung auf einen fehlenden Einfluß der Begierde, auf eine Direktheit in unserem Zugang zum Kunstwerk. Unser Zugang ist ungestört, unbeeinflußt von direkten nützlichen Zielsetzungen.

Kurz danach heißt es bei Wellek:

Der ästhetische Bereich ist somit der der Einbildungskraft, nicht des Denkens oder der Güte oder der Nützlichkeit, sondern der dargestellten, objektivierten, symbolisierten, distanzierten, kontemplierten Einbildungskraft. Wie wir es auch formulieren, mir scheint, daß Kant deutlich die Natur des Ästhetischen und den Bereich der Kunst erfaßt hat.⁴

Kants Bedeutung für die Theorie des Schönen zeigt sich auf profilierte Weise in der Geschichte der mit Kant als selbständige Disziplin hervortretenden Philosophie der Kunst, sowohl in der systematisch-theoretischen Weiterentwicklung der Ästhetik durch Schelling und Schopenhauer als auch in ihrer Historiographie durch Autoren wie Robert Zimmermann und Rudolf Hermann Lotze. Entschiedener noch kommt Kants Prominenz innerhalb der Ästhetik aber bei jenen Autoren zum Ausdruck, die außerhalb der rein philosophischen Tradition stehen und gleichzeitig Künstler waren, die sich um einen schriftstellerischen oder artistischen Ausdruck der neugewonnenen

³ Odo Marquardt, „Kant und die Wende zur Ästhetik“, *Zeitschrift für philosophische Forschung* 16 (1962); Friedrich Kaulbach, *Ästhetische Welterkenntnis bei Kant* (Würzburg: Königshausen 1984); Hans-Georg Gadamer, „Freilegung der Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst“, in: Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* 4. Aufl. (Tübingen: Mohr 1975), 1–161; Jacques Derrida, „Parergon“, in: Jacques Derrida, *La vérité en peinture* (Paris: Flammarion 1978), 19–168.

⁴ René Wellek: „Immanuel Kant: Aesthetics and Criticism“, in René Wellek, *Discriminations. Further Concepts of Criticism* (New Haven: Yale University Press 1970), 124, 126.

Sonderstellung der Kunst bemühten. Dabei ist in erster Linie an die Frühromantiker und die zum ersten Mal von ihnen entwickelte absolut ästhetische Sehweise der Welt zu denken, die in ihrer Radikalität weit über die von Kant vertretene Autonomie der Kunst hinausgeht. Dieser absolut ästhetische Standpunkt zeigt sich in Friedrich Schlegels Widerstand gegen die Tendenz, „eine sittliche Beziehung in das Urteil über das Schöne“ einzumischen, oder noch direkter in seinem Postulat, „selbst das Sittliche eigentlich nur aus dem Standpunkte des Schönen“ zu beurteilen (KFSA 3, 74).⁵ Bildung, sogar in ihrem welthistorischen Aspekt, brachte „selbst schon eine ganz ästhetische Ansicht auf einem bloß künstlerischen Standpunkte“ zum Ausdruck. Jede Form von Geschichtsanschauung, ganz gleich ob kreisförmiger oder progressiv-perfektibilistischer Natur, gehörte für Schlegel bereits „zu der in dieser ganzen Region herrschenden *Idee des Schönen*“ und war somit „ästhetischer Art“, sie beruhte auf dem „künstlerischen Standpunkte“ (KFSA 1, 643). Um völlig aus jedem anderen Zweckzusammenhang herauszutreten und ganz in die ästhetische Sehweise hineinzugelangen, verlangte Novalis „Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie *Träume*, Gedichte – bloß *wohlklingend* und voll schöner Worte – aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang – höchstens einzelne Strophen verständlich“ (NO 3, 572).⁶ Henry Crabb Robinson, der die frühromantische Theorie erstmals in einem breiteren historischen Zusammenhang darstellte, war sich über die Beziehung dieser Theorie zur kantischen Ästhetik völlig im klaren und verwandte Begriffe wie „pure poetry“ und „pure art“, um sie zu charakterisieren.⁷

Durch die Vermittlung Robinsons gelangten diese Gedanken wahrscheinlich auch an die französische Romantik. Im Februar 1804 trug er in Weimar Vorlesungen über die „deutsche Ästhetik“ für Frau von Staël und Benjamin Constant vor, in denen die Kantische Theorie des Schönen eine prominente Stelle einnahm.⁸ Es ist eine

⁵ Zitiert nach *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung anderer Fachgelehrter, 35 Bde. (Paderborn: Schöningh 1958). Im folgenden KFSA.

⁶ Zitiert nach Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Herausgegeben von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans Joachim Mähl und Gerhard Schulz, 5 Bde. (Stuttgart: Kohlhammer 1960–1988). Im folgenden NO.

⁷ Henry Crabb Robinson, *On the German Aesthetics or Philosophy of Taste*. Privatvorlesungen für Frau von Staël von Januar/Februar 1804. Unveröffentlicht: Sächsische Landesbibliothek, Mscr. Dresden h 37 Folio. Die Veröffentlichung steht bevor in Ernst Behler, *Frau von Staël in Weimar 1803/04* (Paderborn: Schöningh, voraussichtlich 1993).

⁸ Siehe die vorhergehende Anmerkung.

bekannte und häufig dargestellte Tatsache, daß Constant bei Robinsons Darstellung des interesselosen Wohlgefallens am 11. Februar 1804 in sein Tagebuch eintrug: „L’art pour l’art, et sans but.“⁹ Weder Frau von Staël noch Benjamin Constant waren freilich als eingeschworene Republikaner Vertreter einer absoluten Kunsttheorie, die sich vom Sozialen, Moralischen und Politischen absetzen würde. Wahrscheinlich hatte Benedetto Croce aber doch Recht, als er annahm, daß die These l’art pour l’art in Frankreich nach der Rückkehr Frau von Staëls in Coppet ihren Ausgangspunkt hatte und unter Kantischen Vorzeichen stand¹⁰, obwohl diese bald nicht mehr zu erkennen waren. Théophile Gautier sagte im Vorwort zu seinem Roman *Mademoiselle Maupin* von 1835: „Es gibt nichts wirklich Schönes als das, was zu nichts nützt: alles Nützliche ist häßlich, weil es ein Bedürfnis zum Ausdruck bringt und die Bedürfnisse des Menschen unwürdig und abscheulich sind, wie seine arme und schwache Natur. Der nützlichste Ort in einem Haus sind die Toiletten.“¹¹ Baudelaire kennzeichnete die Schönheit als etwas „Glühendes und Trauriges“, das mit praktischen Vorstellungen absolut nichts zu tun hat.¹² Victor Cousin, der Philosoph der l’art-pour-l’art-Theorie, forderte „Religion um der Religion willen, Moral um der Moral willen und Kunst um der Kunst willen“¹³, obgleich sein Schönheitsbegriff letztlich doch wieder zur Platonischen Verherrlichung der idealen Schönheit als Einheit des Wahren, Guten und Schönen zurückführte.

Die avantgardistische Kantrezeption im Sinne der l’art pour l’art Theorie, die hier zutagetritt, akzentuiert jedoch nur eine Seite der Kantischen Konzeption des Schönen. Sie bringt ebenfalls nur einen Aspekt der Wirkungsgeschichte Kants innerhalb des ästhetischen Denkens zum Ausdruck. Weit geläufiger als diese „künstlerische“, „artistische“ Auffassung der Kunst ist in Bezug auf Kant die „natürli-

⁹ Benjamin Constant, *Journaux intimes*. Herausgegeben von Alfred Roulin und Charles Roth (Paris: Gallimard 1952), 58.

¹⁰ Benedetto Croce, *Aesthetics as Science of Expression and General Linguistics* (New York: Noonday Press 1968¹²), 352.

¹¹ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*. Herausgegeben von Jacques Robichez (Paris: Imprimerie nationale 1979), 57–58.

¹² Dieser Aspekt Baudelaires wurde vor allem von Théophile Gautier herausgestellt (siehe *Baudelaire par Gautier*. Herausgegeben von Claude-Marie Senninger unter Mitwirkung von Lois Cassandra Hamrick, Paris: Klincksieck 1986) und von Nietzsche rezipiert: Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Berlin: de Gruyter 1980), Bd. 13, 79.

¹³ Victor Cousin, *Cours de philosophie professé à la Faculté des Lettres pendant l’année 1818 par M. V. Cousin* (Paris, 1836) 224: „Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, comme de l’art pour l’art.“

che“ Sehweise, in der die Kunstproduktion in Analogie zum Entstehen der Dinge in der Natur gedeutet wird und das Form-, Einheits- oder Ganzheitsprinzip der Kunst als „organische“, d. h. naturhaft gewordene Einheit erscheint. Goethe sah es als eine Befreiungstat des „Alten aus Königsberg“ an, daß dieser „die Kunst von dem absurden Gedanken der Endzwecke gelöst habe“ (GOE 16, 876–77).¹⁴ Das bezog Goethe freilich nicht auf eine absolute, eigen-gesetzliche, reine Kunst, sondern auf die von Kant vertretene Entsprechung zwischen Werken der Kunst und Organismen der Natur, die eine analoge Entstehungsgeschichte haben. Der wesentliche Aspekt der *Kritik der Urteilskraft* bestand für Goethe darin, daß in diesem Werk „das innere Leben der Kunst so wie der Natur, ihr beiderseitiges Wirken, von innen heraus“ deutlich ausgesprochen war (GOE 16, 875). Und mit einer Betonung der zweckfreien Eigen-gesetzlichkeit dieser beiden Bereiche stellte Goethe fest: „Die Erzeugnisse dieser zwei unendlichen Welten sollten um ihrer selbst willen da sein und, was neben einander stand, wohl *für* einander, aber nicht absichtlich *wegen* einander“ (GOE, ib.).

August Wilhelm Schlegel sah die Kantische Kunsttheorie ebenfalls auf Seiten der Natur und nicht auf Seiten der Kunst stehend. Freilich widersetzte er sich einer solchen naturhaften Bestimmung der Kunst und warf Kant vor, die Kunst aus bloßen Naturtrieben hergeleitet zu haben, als er das Genie als ein „blindes Werkzeug der Natur“ definierte (AWS V 1, 241).¹⁵ Nach Schlegels Interpretation kann Kants Definition des Genies beinahe ohne Veränderung auf die „Kunsttriebe der Tiere“, auf Erzeugnisse wie Bienenzellen, Biberwohnungen und Cocons von Seidenraupen übertragen werden, bei denen „die Natur der Kunst wirklich die Regel“ angibt und das künstlerische Schaffen keine freie Tat, sondern ein Naturtrieb ist (AWS V 1, 242). Kant erscheint somit einmal als Begründer einer absoluten Kunsttheorie (*l'art pour l'art*), die auf die Avantgarde des neunzehnten Jahrhunderts eingewirkt hat, gleichzeitig aber als Vertreter einer naturgebundenen, organizistischen Bestimmung des Ästhetischen, in der all die Thesen über das unbewußte Schaffen und den Geniekult beschlossen liegen, die das neunzehnte Jahrhundert

¹⁴ Zitiert nach Johann Wolfgang Goethe. *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Herausgegeben von Ernst Beutler (Zürich: Artemis 1948–71). Im folgenden GOE.

¹⁵ Zitiert nach August Wilhelm Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitarbeit von Frank Jolles, 6 Bde. (Paderborn: Schöningh 1988). Im folgenden AWS V.

entwickelte. Dieser Antagonismus von zwei fundamental entgegengesetzten Kunsttheorien scheint aber in Kants Ästhetik selbst angelegt zu sein und ist letztlich das Resultat des in der *Kritik der Urteilskraft* unternommenen Versuchs einer Überbrückung des Gegensatzes von Natur und Freiheit.

1. Zweifellos bietet die *Kritik der Urteilskraft* genügend Anknüpfungspunkte für die „künstlerische“ Konzeption der Kunst. Der zentrale Begriff bei diesem Verständnis Kants scheint in seinem Begriff der „Zweckmäßigkeit“ des Kunstwerks zu bestehen. Während jeder auf einen konkreten Zweck bezogenen Zweckmäßigkeit ein bestimmter Begriff als Zielvorstellung, z. B. als Vollkommenheitsideal zugrundeliegt, so argumentiert Kant, kann die Zweckmäßigkeit des Schönen wegen der grundlegenden Zweckfreiheit der Kunst nur durch eine „bloß formale Zweckmäßigkeit, d. i. eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ bestimmt sein (KA 5, 227). Diese Zweckfreiheit des Schönen liegt letztlich auch der berühmten These zugrunde, daß das Schöne ein Wohlgefallen „ohne alles Interesse“ gewähre (KA 5, 204–05). Entsprechend muß die „Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu Einem“ im Kunstwerk ohne alle „objektive Zweckmäßigkeit“ („was das Ding sein solle“) aufgefaßt werden. Wenn ich zum Beispiel im Waldesdickicht auf eine Lichtung, einen Rasenplatz gerate, um den die Bäume einen Kreis bilden, erscheint mir die Schönheit dieses Eindrucks als bloß formale Zweckmäßigkeit, als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“, solange ich sie mir nicht durch eine zweckgebundene Vorstellung trübe, nach der der Platz zum Beispiel „zum ländlichen Tanze dienen solle“ (KA 5, 227–28).

Diese „formale subjektive Zweckmäßigkeit“ des Schönen (KA 5, 228) hat Kant auch mit der Unterscheidung von zwei Arten der Schönheit, der „freien Schönheit“ und der „bloß anhängenden Schönheit“ erläutert. Die freie Schönheit „setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll“ (KA 5, 229) und ist somit durch „formale subjektive Zweckmäßigkeit“, durch „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ gekennzeichnet. Die bloß anhängende Schönheit setzt einen solchen Begriff von der Vollkommenheit eines Gegenstandes, von dem was das Ding sein soll, sehr wohl voraus. Beispiele für freie Schönheiten aus dem Bereich der Natur sind Blumen, solange man sie nicht aus der Perspektive des Botanikers ansieht, zahlreiche Vögel (Papageien, Kolibris, Paradiesvögel) oder auch „Schaltiere“ des Meeres, solange sie „frei und für sich gefallen“. Im Bereich der Kunst verweist Kant auf „Zeichnungen à la grecque“, auf „Laubwerk“ in Balustraden oder auf Tapeten. Derartige Gebilde

„stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten“. Kant will auch „das, was man in der Musik Phantasien (ohne Thema) nennt, ja die ganze Musik ohne Text zu derselben Art zählen“ (KA 5, 229). Dagegen setzt bereits die Schönheit eines Menschen, Pferdes, Gebäudes einen Begriff von dem voraus, „was das Ding sein soll, mithin einen Begriff seiner Vollkommenheit, und ist also bloß adhärierende Schönheit“ (KA 5, 230).

In seiner Untersuchung über die Zweckmäßigkeit der Naturerscheinungen zieht Kant einen scharfen Trennungsstrich zwischen Natur und Kunst, indem er hervorhebt, daß man von der Natur „bei weitem zu wenig sagt“, wenn man sie in Analogie zur Kunst bestimmt. Denn nach dieser Vorstellungsweise denkt man sich immer noch einen Künstler oder Schöpfer der Natur „außer ihr“ dazu, während die wahre Eigenschaft der Natur doch darin besteht, daß sie sich selbst organisiert – und dies „in jeder Spezies ihrer organisierten Produkte, zwar nach einerlei Exemplar im Ganzen, aber doch auch mit schicklichen Abweichungen, die die Selbsterhaltung nach den Umständen erfordert“ (KA 5, 374). Dennoch ist es gerade dieser Begriff der inneren Zweckmäßigkeit, der nach Kant die Produktion der Natur mit der des Künstlers verbindet. Denn wenn wir Naturdingen eine objektive, begrifflich bestimmbare Zweckmäßigkeit zusprechen, so ist dies bloß eine nach unseren „transzendentalen Prinzipien“ als Menschen bedingte Sehweise, nach der wir uns Ordnungszusammenhänge innerhalb der Natur so vorstellen, „als ob sie ganz eigentlich für unsere Urteilskraft angelegt wären“. In Wirklichkeit haben wir aber gar keinen Grund dazu, da es sich hier um Zwecke handelt, „die nicht die unsrigen sind“ und über deren Gesetzmäßigkeit sich für uns a priori gar nichts ausmachen läßt (KA 5, 359). Wir selbst geben dies sofort zu, wenn wir zum Beispiel „den Bau eines Vogels, die Höhlung in seinen Knochen, die Lage seiner Flügel zur Bewegung und des Schwanzes zum Steuern“ anführen und dabei implizit zu verstehen geben, „daß sich die Natur, als bloßer Mechanismus betrachtet, auf tausendfache Art habe anders bilden können“ (KA 5, 360).

Insofern ist die „teleologische“ Naturbetrachtung für Kant problematischer Art (ib.). Man sollte deshalb die „Hervorbringung durch Freiheit, d. i. durch eine Willkür“, auf die Kunst beschränken (KA 5, 303). Wie sich aber bei der teleologischen Naturbetrachtung nach objektiven Zwecken unwillkürlich die Analogie der Kunst einstellt, so tritt bei der freiheitlichen, willkürlichen, künstlerischen Sehweise der Kunst die Vorstellung der Natur ins Spiel. Kant sagt: „Daß aber

in allen freien Künsten dennoch etwas Zweckmäßiges oder, wie man es nennt, ein Mechanismus erforderlich sei, ohne welchen der Geist, der in der Kunst frei sein muß und allein das Werk belebt, gar keinen Körper haben und gänzlich verdursten würde, ist nicht unratsam zu erinnern“ (KA 5, 304). Das Naturhafte in einem Kunstprodukt sah Kant darin, daß dieses zwar alle normativen Erfordernisse der Kunst erfüllt, jedoch „ohne Peinlichkeit“, ohne schulmäßige Pedanterie, „ohne eine Spur zu zeigen, daß die Regel dem Künstler vor Augen schwebt und seinen Gemütskräften Fesseln angelegt habe“ (KA 5, 307). Schöne Kunst, genauer „die Zweckmäßigkeit im Produkte der schönen Kunst“, soll zugleich „absichtlich“ und „nicht absichtlich“ erscheinen. Anders ausgedrückt: „schöne Kunst muß als Natur *anzusehen* sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist“ (KA 5, 306–07).

Damit tritt der naturhafte Aspekt der Kantischen Kunsttheorie hervor, der sich besonders deutlich in seiner Auffassung des künstlerischen Genies zeigt. Kant bezeichnet das Genie als eine „Naturgabe“, die „als angeborenes, produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört“. Schärfer ausgedrückt ist das Genie für Kant diejenige „angeborene Gemütslage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt“ (KA 5, 307). Schöne Kunst kann „sich selbst nicht die Regel ausdenken, nach der sie ihr Produkt zustande bringen soll“ und ist demnach „nur als Produkt des Genies möglich“ (ib.). Ein Genie weiß aber als Urheber eines Produkts gar nicht, „wie sich in ihm die Ideen dazu herbei finden“, und hat es auch nicht in der Gewalt, seine Produkte „nach Belieben oder planmäßig auszudenken“ (KA 5, 308). Genies sind „Günstlinge der Natur“. Sie unterscheiden sich von den wissenschaftlichen Geistern dadurch, daß man ihre Kunst nicht erlernen kann, wogegen Naturwissenschaftler wie Newton alle ihre Gedankenschritte von den ersten Anfängen bis zu ihren großen Erfindungen „jedem andern ganz anschaulich und zur Nachfolge bestimmt vormachen“ könnten (KA 5, 309). Ein genialer Künstler vermag dies nicht, „weil er es selbst nicht weiß und es also auch keinen andern lehren kann“ (ib.). Auch gilt für die Genies nach Kant das Gesetz, daß ihrer Kunst, eben weil es sich um natürliche Kunst handelt, „eine Grenze gesetzt ist, über die sie nicht weiter gehen kann“, wogegen Naturwissenschaftler „zur immer fortschreitenden größeren Vollkommenheit der Erkenntnisse“ gelangen können (ib.). Damit hatte Kant der rationalistischen These von der unendlichen Perfektibilität der Wissenschaften und der Philosophie neuen Ausdruck gegeben, womit sich die Annahme einer begrenzten, durch einen „point de perfection“ bestimmten Leistungsfähig-

keit der Kunst verband.¹⁶ Der besondere Punkt in Kants neuer Formulierung dieser These besteht aber darin, daß er die im Vergleich zur Philosophie begrenzte Kapazität der Kunst aus einem unbewußten Schöpfungsprozeß, ihrem mit der Natur verbundenen Charakter herleitete.

Wie sehr in Kants Theorie des Schönen die naturhafte Seite tatsächlich vorherrscht, geht auch aus einem Vergleich seiner künstlerischen Formidee mit der in der Tradition bemerkbaren Vorstellung vom Einheitsprinzip der Kunst hervor. Von einer philosophischen Begründung der ästhetischen Einheit und Ganzheit kann in der zur Zeit Kants vorherrschenden klassizistischen Kunsttheorie nicht die Rede sein, da hier bloß formale und technische Richtlinien wie Gattungen, Regeln und Normen maßgebend waren, die nicht auf theoretisch-philosophischen Konzeptionen, sondern auf bloßen Konventionen beruhten.¹⁷ Mit seiner Theorie von der „Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu Einem“, einer „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“, entwickelte Kant eine philosophische Ganzheitsidee für die Kunst, wobei er sich offensichtlich auf Aristoteles bezog. Die bei Kant vorherrschende organische Analogie der künstlerischen Ganzheit mit Produkten der Natur fehlt aber bei Aristoteles, dessen poetische Ganzheitsidee, die er in der *Poetik* entwickelte, ganz auf die Kunst gegründet ist. Die Teile des Ganzen müssen nach der Aristotelischen Definition so angeordnet sein, daß wenn eins von ihnen verändert oder entfernt wird, die Einheit des Ganzen verrenkt oder zerstört würde. Denn wenn die Anwesenheit oder Abwesenheit eines Teils keinen sichtbaren Unterschied ausmacht, so argumentiert Aristoteles, ist es kein integraler Teil des Ganzen.¹⁸ Dabei hat Aristoteles aber keine naturhafte, organische Einheit vor Augen, sondern er bezieht sich auf eine vom Künstler geschaffene Einheit, genauer auf die *Odyssee* des Homer. Dieses Dichtwerk enthält nämlich nicht alle Ereignisse, die Odysseus begegneten, sondern es ist um eine einzelne Handlung herum konstruiert (Ar. 145 1a 12).

Um den Unterschied zwischen der Aristotelischen und Kantischen Einheitsidee zu präzisieren, könnte man von einer strukturalistischen

¹⁶ Siehe hierzu Ernst Behler, *Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution* (Paderborn: Schöningh 1989).

¹⁷ Es sei denn, man würde die Konvention als eine philosophische Konzeption zugrundelegen. Siehe als Beispiel Boileau, *L'Art poétique*, in Nicolas Boileau-Despréaux, *Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard 1966).

¹⁸ Aristoteles, *The Poetics*; Longinus, *On the Sublime*; Demetrius, *On Style*. Herausgegeben von W. Hamilton Fyfe (Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1973), 34–35 (1451a, 12). Im folgenden Ar.

(künstlichen) und einer organologischen (naturhaften) Einheit und Ganzheit sprechen. Auch in spätantiken Modellen der Ganzheit herrscht der künstlerische Aspekt vor. So sieht der Autor der Schrift *Über das Erhabene* eine Form des erhabenen Stils in der glücklichen Wahl von wichtigen Bestandteilen und ihrer Verknüpfung zu einem integralen Ganzen (sôma). Als Beispiel führt er Sappho an, die bei jeder Gelegenheit Gemütsregungen auswählte, welche die Liebesleidenschaft begleiten und diese immer aus dem wirklichen Leben hernahm. Ihr dichterischer Rang besteht gerade in dem Geschick, mit dem sie diese Auswahl traf und diese Elemente untereinander verknüpfte.¹⁹ Die Zwischenstellung der Kantischen Theorie des Schönen zwischen dieser rein künstlerischen und der naturhaften Auffassung der Kunst ergibt sich aber zweifellos aus der die *Kritik der Urteilskraft* insgesamt leitenden Zielsetzung, zwischen den Bereichen der Natur (Verstand) und der Freiheit (Vernunft) eine Vermittlerrolle spielen zu wollen (KA 5, 179–81, 195–97). Der daraus hervorgehende latente Antagonismus von Natur und Kunst in der Kantischen Ästhetik ist aber auch zu einem entscheidenden Merkmal in der frühromantischen Theorie der Kunst geworden.

2. Die erste Auswirkung von Kants unfreiwilligem Dualismus einer natürlichen und einer rein künstlerischen Kunst zeigt sich in Friedrich Schlegels Essay *Über das Studium der Griechischen Poesie*, der zwei Jahre nach der zweiten Auflage der *Kritik der Urteilskraft* entstand.²⁰ Der Aufsatz kennzeichnet sich dadurch, daß er diesen Gegensatz in große historische Dimensionen überträgt und die gesamte Periode der antiken oder klassischen Poesie in Europa (griechische und römische Literatur) als natürliche Kunst, die moderne europäische Dichtung seit dem Ende des Mittelalters aber als künstliche Poesie darstellt. Schlegel hat diese Terminologie durch die Unterscheidungen einer objektiven und interessanten, einer charakteristischen und philosophischen Dichtung abzuwandeln versucht, denen offensichtlich die später hervortretende Distinktion zwischen der klassischen und romantischen Literatur bereits zugrundeliegt. Die vorherrschenden Termini sind aber die der natürlichen und künstlichen Dichtung, die sich deutlich von Kant herleiten, wie von Zeitgenossen wie Frau von Staël und Henry Crabb Robinson auch

¹⁹ Longinus, *Über das Erhabene*. Siehe die in der vorhergehenden Anmerkung genannte Ausgabe, 154–57 (Kap. 10).

²⁰ Der Essay wurde noch 1795 verfaßt und dem Verleger übergeben, aber er erschien erst Anfang 1797: KFSA 1, 205–367.

bemerkt wurde.²¹ Ein wichtiges Verbindungsglied bildet zum Beispiel die diesen Aufsatz beherrschende Kategorie des Interessanten, nach der die alte Poesie als interesselos, als „freies Spiel ohne bestimmten Zweck“ (KFSA 1, 241), als „zweckloses Spiel“ (KFSA 1, 275) erscheint, wogegen die moderne Poesie im wesentlichen „interessant“ ist und sich durch „das große Übergewicht des Individuellen, Charakteristischen und Philosophischen“ (KFSA 1, 241), durch die „Herrschaft des Manirierten, Charakteristischen und Individuellen“ kennzeichnet (KFSA 1, 252).

Schlegels Bevorzugung scheint sich in diesem frühen Essay scheinbar ausschließlich auf die alte, natürliche, organisch gewordene Poesie zu richten. Die Gesamtheit der modernen Poesie erscheint ihm nur als ein „unvollendeter Anfang“, ihre Einheit besteht in dem „künstlichen Mechanismus eines durch menschlichen Fleiß hervorgebrachten Produkts“ (KFSA 1, 305). Die vortrefflichsten Werke der modernen Poesie „lassen einen verwundenden Stachel in der Seele zurück“, indem sie vollständige Befriedigung versagen, und „nehmen mehr als sie geben“. „Dies ist es, was der Poesie unsres Zeitalters fehlt!“, sagt Schlegel auf deklamatorische Weise:

Nicht eine Fülle einzelner trefflicher Schönheiten, aber *Übereinstimmung und Vollendung*, und die Ruhe und Befriedigung, welche nur aus diesen entspringen können; eine *vollständige Schönheit*, die ganz und beharrlich wäre; eine Juno, welche nicht im Augenblick der feurigsten Umarmung zur Wolke würde (KFSA 1, 217).

Wie in einem „ästhetischen Kramladen“ steht hier alles nebeneinander (KFSA 1, 222). Alle möglichen Prinzipien werden in der modernen Poesie als „letzter Maßstab für den Wert ihrer Werke“ aufgestellt, „nur nicht das Schöne“ (KFSA 1, 219). Letztlich wird von ihr nichts anderes erwartet als „interessante Individualität“ (KFSA 1, 222).

Dagegen ist die Gesamtheit der alten Poesie „ein selbständiges, in sich vollendetes, vollkommnes Ganzes“. Die „Verknüpfung“ in diesem durchgängigen Zusammenhang hat den Charakter einer „schönen *Organisation*, wo auch der kleinste Teil durch die Gesetze und den Zweck des Ganzen notwendig bestimmt, und doch für sich bestehend und frei ist“ (KFSA 1, 305). Hier ist nichts „zufällig und bloß durch äußere Einwirkung gewalttätig bestimmt“, sondern alles entwickelt sich „aus innern Gründen notwendig“. Die Entwicklungs-

²¹ H. C. Robinson: Siehe das in Anmerkung 7 genannte Manuskript und Diana I. Behler, „Henry Crabb Robinson as a Mediator of Early German Romanticism to England“, in *Arcadia* 12 (1977), 117–155.

gesetze der Alten erklären sich nur aus der „Natürlichkeit ihrer Bildung“ (KFSA 1, 306). Nie hat es bei den Alten eine „ästhetische Bildung“ gegeben, in welcher der Verstand „die ganze Masse geordnet, alle Kräfte gelenkt, das Ziel und die Richtung des Ganzen bestimmt hätte“. Hier herrschte vielmehr ein „Trieb“, und insofern ist die alte Dichtkunst „ein Maximum und Kanon der natürlichen Poesie“, in ihr ist „der ganze Kreislauf der organischen Entwicklung der Kunst abgeschlossen und vollendet“ (KFSA 1, 307). Sie ist „eine ewige Naturgeschichte des Geschmacks und der Kunst“ (KFSA 1, 308).

Die einzelnen Werke der alten Kunst erscheinen auch nicht als gemacht oder geschaffen, sondern geben den Eindruck als wären sie von selbst entstanden „wie die Göttin der Liebe leicht und plötzlich vollendet aus dem Meere emporstieg“ (KFSA 1, 298). Mit bewußter Vermeidung einer intentionalen Autorschaft sagt Schlegel: „Der Stoff hat sich völlig gestaltet wie im Homer, oder der Entwurf hat sich völlig ausgefüllt, wie im Sophokles“ (KFSA 1, 130). Sophokles, nach dieser Sehweise der Höhepunkt der alten Dichtung, ist ein besonders deutliches Beispiel für die natürliche Konzeption der Kunst. In seinen Werken ordnet sich die „reichste Fülle“ besonderer Bestandteile „gleichsam von selbst zu einer vollkommenen aber gefälligen Übereinstimmung“. Die Einheit seiner Dramen ist „nicht mechanisch erzwungen, sondern organisch entstanden“ (KFSA 1, 297). Schlegel sagt: „Hier ist auch nicht die leiseste Erinnerung an Arbeit, Kunst und Bedürfnis“ (KFSA 1, 298). Sophokles erscheint somit als das Urbild der natürlichen Dichtung, während Shakespeare, als der „Gipfel der modernen Poesie“, auch die „eigentümlichen Vorzüge der Modernen“ bis auf ihre „exzentrischen Sonderbarkeiten und Fehler“ hin umfaßt (KFSA 1, 249).

Daß diese entschiedene Hervorhebung der alten Dichtkunst aber nicht Schlegels letztes Wort in der Kontroverse über den Wert der alten und modernen Poesie war, ist in diesem Essay selbst schon deutlich genug ausgesprochen, vor allem dort, wo es als das Schicksal der alten Poesie bezeichnet wird, daß sie sich selbst überlassen, als Naturprodukt, absterben mußte. Nachdem die „Gunst der Natur die Hellenen auf jene Höhe“ geführt hatte, so führt Schlegel diesen Gedanken aus, „ergriff sie aber der eherne Arm des unerbittlichen Schicksals, und zwang sie wieder abwärts zu gehn auf der vorgezeichneten Bahn, nach ewigen Gesetzen eines großen Kreislaufs“ (KFSA 1, 537). Dieser Absturz von der höchsten Höhe der Kunst war für Schlegel völlig „natürlich“ und „notwendig“, denn der Trieb, „welcher die Griechische Bildung lenkte, ist ein mächtiger Beweger,

aber ein blinder Führer“ (KFSa I, 316). Allein auf dieses Prinzip angewiesen, mußte der „Versuch der natürlichen Bildung mißglücken“, und diese „verunglückte natürliche Bildung“ bildete die direkte Veranlassung für die moderne, d. h. die künstliche Bildung. Denn wenn der Mensch auf dem Wege der Natur sein Ziel hätte erreichen können, „so wäre ja die Hülfe der Kunst ganz überflüssig“, und man vermöchte nicht einzusehen, „was ihn bewegen sollte, einen neuen Weg einzuschlagen“ (KFSa I, 231). Ein anderes Argument für die unendliche Perfektibilität der Poesie anstelle ihrer naturhaften Eingeschlossenheit besteht für Schlegel im Medium der Dichtung, der Sprache. Die Poesie ist hiernach „durch keinen besondern Stoff weder im Umfang noch in der Kraft beschränkt“. Ihr „Werkzeug, die willkürliche Zeichensprache“, ist vielmehr „unendlich perfektibel und korruptibel“ (KFSa I, 294).

Das damit verbundene Hervortreten der „künstlichen“ oder künstlerischen Kunst im Gegensatz zum naturhaften, naturverbundenen Schaffen des Künstlers zeigt sich bei Schlegel selbst im Bereich der alten Poesie auf vielfältige Weise. Ein charakteristisches Symptom dafür ist seine Zurückweisung des Orpheus-Mythos, demzufolge die Poesie in Orpheus ihren Stifter gehabt habe und in ihm direkt und vollendet entstanden sei. Auch hierbei geht es darum, ob die Poesie ein Produkt der Natur oder der Kunst ist. Schlegel bezeichnet jedoch die Orpheus-Sage als auf „Priestermärchen“ beruhend und sieht in der Homerischen Poesie stattdessen „die älteste Urkunde der Hellenischen Geschichte“. Diese Poesie kennt aber „weder Orgien noch Enthusiasmus“. Der Homerische Sänger ist „nicht leidenschaftlich besessen“, sondern sein Charakter ist „stille Besonnenheit“ (KFSa I, 408–09). Mit ihm wurde die Kunst „ein bestimmtes Gewerbe“, das erlernt wurde, wobei „der Vortreffliche aber das Erfundene und Eigne darin von dem Erlernten unterschied und darauf stolz war“ (KFSa I, 432–33). Ein „eigentliches Gedicht“ ergibt sich jedoch erst, „wenn der Dichter unter dem Stoff, der seinen Sinnen gegeben, oder seinem Gedächtnis überliefert wird, schon wählen, und das Gewählte für den sinnlich schönen Genuß nach Gesetzen des menschlichen Gemüts frei mischen, ordnen und schmücken kann.“ Dies ist aber ein Akt der Selbsttätigkeit und die „Darstellung dieser Selbsttätigkeit“ wird zum „eigentlichen Gedicht“ (KFSa I, 445). Auch die Theorie der poetischen „Verknüpfung“, die hier zum Ausdruck kommt und die Schlegel direkt von Aristoteles und spätantiken Rhetorikern übernommen zu haben scheint, muß im Sinne der künstlerischen, selbsttätigen Poesie gedeutet werden.

Natürlich wissen wir, daß der Zustand der dichterischen Beson-

nenheit für Schlegel in Raserei, Taumel, Entzücken und anderen „natürlichen“ Erscheinungsformen seine Entsprechung finden muß (KFSA 1, 402–03) und die höchste Form der Dichtung, wie sie uns in Sophokles begegnet, dadurch gekennzeichnet ist, daß in ihr „die göttliche Trunkenheit des Dionysios, die tiefe Erfindsamkeit der Athene, und die leise Besonnenheit des Apollo gleichmäßig verschmolzen“ sind (KFSA 1, 298). Um aber den besonnenen, d. h. artistischen und selbstbewußten Charakter in Schlegels Poesiebegriff schärfer hervorzuheben, sei im Bereich seiner altertumswissenschaftlichen Studien noch auf Dionysios von Halikarnassos verwiesen, besonders auf dessen Schrift über die Verknüpfung der Worte: *Peri syntheseos onomatôn* (*De compositione verborum*). Von Dionysios lernte Schlegel, bestimmte Werke der Prosakunst, d. h. der Geschichte, Philosophie und Rhetorik, als Dichtung im echten Sinne des Wortes, als „poema“ zu verstehen (KFSA 1, 185). Dionysios war der Urheber des Vergleichs zwischen Werken der Rhetorik und der plastischen Kunst des Polykleitos und des Phidias (KFSA 1, 172). Er vertrat die Ansicht, daß Platons Dialoge und die Schriften des Isokrates „nicht wie geschriebene wären, sondern ausgehöhlter und erhobner Bildnerarbeit glichen“. Schlegel ging noch weiter und sagte: „sie seien wie mit Meißel und Feile hervorgetrieben und gerundet“ (KFSA 1, 196).

Wenn Schlegel sich auf die moderne Poesie bezieht, werden seine Stellungnahmen für die künstliche Poesie nur noch deutlicher. Dort spricht er direkt aus, daß das, was uns selbst in den höchsten Gebilden der Dichtkunst begegnet, keine direkt aus der Quelle strömende Poesie, sondern immer nur eine „Äußerungsart der Poesie“ ist (KFSA 2, 331), eben weil sich die Poesie in unserer menschlichen Sphäre immer „nur indirekt mitteilen und äußern“ kann (KFSA 2, 334), weil die Poesie „das Produzierende mit dem Produkt“, d. h. den Dichter mit seinem Werk zur Darstellung bringt, sich in jeder ihrer Darstellungen selbst mit darstellt und insofern „überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie“ ist (KFSA 2, 204). Diese Poesie hat „unteilbare Einheit“ und ihre Werke kennzeichnen sich durch „innren lebendigen Zusammenhang“ (KFSA 2, 320). Aber diese „Konstruktion des Ganzen“ besteht in einer „künstlich geordneten Verwirrung“, einer „reizenden Symmetrie von Widersprüchen“, einem „wunderbaren ewigen Wechsel von Enthusiasmus und Ironie“ (KFSA 2, 318–19).

In seinem Aufsatz über Boccaccio charakterisiert Schlegel die Kunst eines geschickten Erzählers damit, „daß er mit einem angenehmen Nichts, mit einer Anekdote, die, genau genommen auch nicht

einmal eine Anekdote wäre, täuschend zu unterhalten und das, was im Ganzen ein Nichts ist, dennoch durch die Fülle seiner Kunst so reichlich zu schmücken weiß, daß wir uns willig täuschen, ja wohl ernstlich dafür interessieren lassen“ (KFSA 2, 394). Wenn hier die Künstlichkeit der Erzählung auf beinahe absolute Weise zum Ausdruck gebracht wird, zeigt sich zu Anfang des Essays zwar keine naturhafte Bestimmung der Kunst des Boccaccio, wohl aber eine Synthese oder eine Wechselwirkung von Natur und Kunst, die beinahe in Kantischer Terminologie entwickelt ist. Schlegel spricht dort von der tiefen Absichtlichkeit oder Intentionalität des *Decamerone* und fährt dann fort:

Wo sich solcher Verstand vereinigt zeigt mit der instinktiven Gewalt über das Mechanische, die wohl schon allein aber mit unrecht Genie genannt wird, da und nur da kann die Erscheinung hervorgehen, die wir Kunst nennen, und als einen Fremdling aus höhern Regionen verehren (KFSA 2, 373).

Auch in der Verstehenstheorie konzentriert sich Schlegel zunächst ganz auf das, was man den künstlerischen Aspekt eines dichterischen Werkes, seine Textualität und Schriftlichkeit nennen könnte, womit sich die Ablehnung der Annahme eines unbewußten Schaffensprozesses verbindet.²² In einer gegenläufigen Gedankenbewegung, die scheinbar ganz vom Autor und seiner Kunst wegführt, sagt Schlegel dann aber, daß „jedes vortreffliche Werk, von welcher Art es auch sei, mehr weiß als es sagt, und mehr will als es weiß“ (KFSA 2, 140). Wiederum besteht die Aufgabe darin, Natur und Kunst, Realität und Idealität zu verbinden oder, in der Sprache der Frühromantiker, Naivität zur Absicht und Willkür zum Instinkt zu machen (KFSA 2, 172–73).

Von allen Frühromantikern entwickelte August Wilhelm Schlegel die ausgeprägteste artistische Auffassung der Kunst, womit sich bei ihm eine entschiedene Gegnerschaft gegen jede naturhafte Interpretation des künstlerischen Produktionsprozesses im Sinne des unbewußten Schaffens verband.²³ Das zentrale Motiv seiner Kunstan-schauung läßt sich mit den bekannten Worten aus Shakespeares *Sommernachtsraum* wiedergeben, das auch bei anderen Frühromantikern, Novalis und Friedrich Schlegel, großes Interesse fand (KFSA 23, 368) und in A. W. Schlegels eigener Übersetzung lautet:

²² Siehe meinen Essay „Friedrich Schlegels Theorie des Verstehens: Hermeneutik oder Dekonstruktion?“, in: *Die Aktualität der Frühromantik*. Herausgegeben von Ernst Behler und Jochen Hörisch (Paderborn: Schöningh 1987), 141–160.

²³ Siehe den Abschnitt 3 dieses Essays.

Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
 Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
 Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
 Von unbekannten Dingen ausgebiert,
 Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
 Das luft'ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz
 (5. Aufs., 1. Szene).

Shakespeare war für A. W. Schlegel das Urbild eines höchst bewußten Künstlers, der jede Nuance seiner Werke mit klarer Absichtlichkeit gestaltete. In abgewandelter Form spricht A. W. Schlegel auch in seiner Rezension von Tiecks Märchen von dessen Fähigkeit, dem „luftigen Nichts eine örtliche Wohnung“ zu geben, oder er charakterisiert Tieck als „dichtenden Dichter“ (SW 11, 136), was dieselbe artistische Tendenz zum Ausdruck bringen soll. Wie aber aus einer genaueren Lektüre des Shakespeare-Zitates sofort hervorgeht, läßt sich dies durchaus auch im Sinne des naturhaften Schaffensprozesses interpretieren, wenn man die Metaphern vom „schönen Wahnsinn“, der „schwangren Phantasie“ und dem Ausgebären von „schönen Dingen“ genügend berücksichtigt.

Auf entsprechende Weise verbinden sich auch bei A. W. Schlegel die beiden Konzeptionen der Kunst oder sie gehen unvermittelt ineinander über. Ein deutliches Beispiel dafür ist seine Verteidigung des Reims in der Poesie, den sein Bruder als künstlichen Zierrat, als „eigensinnige Spielerei“, als „fremdartige Störung“ wirklich schöner Kunst zurückgewiesen hatte (KFSA 1, 233–55). Bei seiner Rechtfertigung des Reims und der künstlichen Silbenmaße geht A. W. Schlegel davon aus, daß alle übertriebene Künstlichkeit zu vermeiden ist und „daß die letzte, und nicht die leichteste Kunst des Dichters darin besteht, alle Kunst zu verbergen, und über das tiefste Studium die sorgsamste Wahl, den Anstand ungezwungener Leichtigkeit zu verbreiten, als hätte er alles nur so eben hingegossen“ (SW 7, 53). In letzter Analyse besteht sein Argument für Reim und „geordnete Verhältnisse der Bewegung“ aber darin, daß in ihnen für die Poesie der „Pulsschlag ihres Lebens“ besteht, eben weil die gebundene Sprache die ursprüngliche und natürliche ist (SW 7, 55).²⁴ In bezug auf Shakespeare verbindet sich damit die Beobachtung, daß sich die

²⁴ Zitiert nach August Wilhelm Schlegel, *Sämtliche Werke*. Herausgegeben von Eduard Böcking (Leipzig: Weidmann 1946). Im folgenden SW. Zu Schlegels Bestimmung des Reims und der Metrik siehe meinen Essay „Lyric Poetry in the Early Romantic Theory of the Schlegel Brothers“, in: *Romantic Poetry. Comparative History of Literature in European Languages*. Herausgegeben von Elinor Shaffer. (Budapest: Akademiai Kiado), im Druck.

gereimten Stellen keineswegs nur bei „sinnreichen Sprüchen“ oder in Szenen finden, „wo Feierlichkeit und theatralischer Pomp passend sind“ (SW 7, 51), sondern gerade auch in denen des Wahnsinns und einer gesteigerten Emotionalität, in denen man doch eigentlich eine Rückkehr zur „natürlichen“ Sprache erwarten würde. So kommen in die ursprünglich rein künstlerische Konzeption der Kunst durch A. W. Schlegel doch starke Nuancen eines „natürlichen“ Verständnisses hinein.

Novalis scheint sich dagegen direkter für die Natürlichkeit der Kunst ausgesprochen zu haben. In einem längeren Fragment, das sich hauptsächlich gegen die Shakespeare-Interpretation in A. W. Schlegels Essay *Über Shakespeares Romeo und Julia* zu richten scheint, sagt er:

Schlegels übersehen, indem sie von der Absichtlichkeit und Künstlichkeit der Shakespearschen Werke reden – daß die Kunst zur Natur gehört, und gleichsam die sich selbst beschauende, sich selbst nachahmende, sich selbst bildende Natur ist. Die Kunst einer gut entwickelten Natur ist freilich von der Künstelei des Verstandes, des bloß rösonnierenden Geistes himmelweit verschieden. Shakespeare war kein Kalkulator – kein Gelehrter – er war eine mächtige, buntkräftige Seele, deren Erfindungen und Werke, wie Ereignisse der Natur das Gepräge des denkenden Geistes tragen und in denen auch der letzte scharfsinnige Beobachter noch neue Übereinstimmungen mit dem unendlichen Gliederbau des Weltalls – Begegnungen mit spätern Ideen, Verwandtschaften mit höhern Kräften und Sinnen der Menschheit finden wird. Sie sind sinnbildlich und vieldeutig, einfach und unerschöpflich, wie jene und es dürfte nichts Sinnloseres von ihnen gesagt werden können, als daß sie Kunstwerke in jener eingeschränkten, mechanischen Bedeutung des Worts seien (NO 3, 569).

Dieser natürliche, unbewußte Untergrund wurde von Novalis aber nicht nur für die Kunst, sondern ebenfalls für das Denken, die Wissenschaft und die Philosophie in Anspruch genommen. Friedrich Schlegel berichtet darüber:

Genie ist die reelle Kraft des Menschen, wie Novalis den Idealismus richtig ansieht, daß der gesunde Verstand, das allgemeine Denken, Produkt eines unbewußten Genius der niedrigsten Potenz ist (KFSA 18, 159).

An anderen Stellen vertritt Novalis aber die absolute Freiheit der Einbildungskraft gegenüber allen anderen Organen, wenn er zum Beispiel sagt:

Die Einbildungskraft ist der wunderbare Sinn, der uns alle Sinne *ersetzen* kann – und der so sehr schon in unsrer Willkür steht. Wenn die äußern Sinne ganz unter mechanischen Gesetzen zu stehn scheinen – so ist die Einbildungs-

kraft offenbar nicht an die Gegenwart und Berührung äußerer Reize gebunden (NO 2, 650).

Was aber den Primat der künstlerischen oder natürlichen, der intentionalen oder instinktiven Tendenz der Kunst anbetrifft, so zeigen die Fragmente des Novalis ein Schwanken, Oszillieren und immer wieder verändertes Verlagern des Übergewichts. In einem dieser Fragmente leitet er sogar den künstlerischen Charakter der Kunst aus dem Instinkt her und sagt:

Instinkt ist Kunst *ohne Absicht* – Kunst, ohne zu wissen wie und was man macht. Der Instinkt läßt sich in *Kunst* verwandeln – durch Beobachtung der Kunsthandlung. Was man also *macht*, das läßt sich am Ende kunstmäßig zu machen erlernen. Kunst das Lächerliche und Romantische hervorzubringen (NO 3, 287).

Indem Novalis auf derart schillernde Weise über diese Verhältnisse spricht, scheint er die Herausarbeitung einer systematischen Lösung und eines endgültigen Resultats vermeiden zu wollen, um die Reflexion für weitere Entdeckungen offen zu halten.

Auch in der Kunsttheorie Wackenroders tritt dieser Gegensatz zwischen einer naturhaften und künstlerisch gebildeten Tätigkeit in Erscheinung, obwohl dieser Autor von den ästhetischen Theorien seiner Zeit wenig beeinflusst war und seinen Worten nach keinen Sinn für jenen „kalten, kritisierenden Blick“ hatte, den er unter den Kunstfreunden seiner Epoche wahrnahm (WA 1, 43).²⁵ Er verwandte deshalb die Maske eines in der Abgeschiedenheit eines Klosters lebenden gläubigen Bruders, für den die Kunst Ausdruck einer göttlichen Kraft im Menschen und einer göttlichen Begnadung ist. Man könnte diese Vorneigung im Sinne des naturhaften, unbewußten Schaffens interpretieren. Aber bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, daß Wackenroders Kunstanschauung nicht so einfach bestimmt werden kann und ebenfalls die entgegengesetzte Inklinasion auf handwerkliches Können, Studium, Theorie und Reflexion hin zeigt. Während Raffael den spontanen, schöpferischen Aspekt der Kunst repräsentiert, stehen Michelangelo und noch mehr Leonardo da Vinci für den gelehrten Künstler. Dürer vereinigt beide Aspekte und bringt den höchsten Aspekt der Kunst zum Ausdruck.

In Raffael zeigt sich am reinsten, was der Klosterbruder die „Göttlichkeit der Kunst“ nennt (WA 1, 57), d. h. eine Kunst ohne

²⁵ Zitiert nach Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-Kritische Ausgabe. Herausgegeben von Silvio Vietta und Richard Littlejohns (Heidelberg: Winter 1991). Im folgenden WA.

Reflexion, ohne Anstrengung, ohne Selbstkritik. Seine Kunst kann nicht erlernt werden, wie das Beispiel des Schülers Antonio zeigt (WA 1, 66–69). Leonardo ist dagegen das „Muster in einem wahrhaft gelehrten und gründlichen Studium der Kunst“, das „Bild eines unermüdlichen, und dabei geistreichen Fleißes“. Sein Beispiel zeigt, „daß der Genius der Kunst sich nicht unwillig mit der ernsthaften Minerva zusammen paart“ (WA 1, 73). Michelangelo stellt einen Maler vor, den Gott in die Welt gesandt hat, um ein „Vorbild aufzustellen, was Vollkommenheit sei in der Kunst des Zeichnens, der Umrisse, und der Lichter und Schatten“. Als Architekt zeigt er, „auf welche Weise man Gebäuden Festigkeit, Bequemlichkeit, schöne Verhältnisse, Annehmlichkeit und Reichtum an allerlei Zieraten der Baukunst zu geben habe“ (WA 1, 110). In diesem Abschnitt formuliert Wackenroder seine ästhetischen Prinzipien direkter. Es genügt nicht von einem Kunstwerk zu sagen: „es ist *schön* und *vortrefflich*“, weil diese allgemeinen Redensarten für die verschiedensten Werke gelten. Wir sollen uns vielmehr dem großen Künstler hingeben, „mit *seinen* Organen die Dinge der Natur anschauen und ergreifen, und in *seiner* Seele sprechen können: ‚Das Werk ist in seiner Art *richtig* und *wahr*‘“ (WA 1, 110–11). Dürer scheint wegen seiner eingeschränkteren Technik der Malerei, dem Fehlen der Tiefenstruktur in seinen Gemälden, hinter diesen italienischen Künstlern zurückzustehen. Was ihn aber auszeichnet, besteht in seiner Fähigkeit, Kunst mit „tiefer Verehrung“ zu empfinden (WA 1, 92), wie dies bei Raffael in Erscheinung getreten war, und zugleich „uns die Menschen zu zeigen, wie sie um ihn herum wirklich waren“ (WA 1, 94). In Dürer vereinigen sich demnach für Wackenroder beide Tendenzen der Kunst.

3. Der bei Kant bemerkbare Dualismus einer freien und einer naturgebundenen Auffassung der Kunst wird also von den Frühromantikern nicht zu einer Synthese gebracht, auch nicht zugunsten des einen oder des anderen Pols zu einer Lösung geführt, sondern in der für die Frühromantik charakteristischen Reflexionsweise in der Schwebe gehalten. Diese besteht darin, vom scheinbar absolut genommenen Standpunkt einer natürlichen Erklärung der Kunst die reine, avantgardistische Ästhetik zu entwerfen und umgekehrt vom Standpunkt der freien, ungebundenen Kunst ihre Naturverbundenheit anzuvisieren, mit anderen Worten die Kunst aus der Perspektive der Natur und die Natur aus der Perspektive der Kunst zu reflektieren. Besonders gelungene Reflexionsformen dieser Art sind Friedrich Schlegels Analysen der „künstlichen“ modernen Dichtung vom

Standpunkt der natürlichen Poesie der Alten sowie sein Bestreben, Naivität zur Absicht und Willkür zum Instinkt zu machen, oder die Überlegungen des Novalis über die Verwandlung des Instinkts in Kunst und der Kunst in Instinkt. Es ist aber evident, daß es auf dieser Reflexionshöhe keinen Standpunkt der Natur oder des Instinkts mehr gibt und dieser unter die vielfältigen Äußerungsarten und Masken des Künstlichen aufgenommen ist.

Unter den frühromantischen Reflexionen über den künstlerischen Schaffensprozeß treten aber zwei Theorieformationen hervor, bei denen eine schärfere Prädominanz der natürlichen und künstlichen Perspektive bemerkbar wird, obwohl auch bei ihnen nicht von einer ausschließlichen Behauptung der Natur gegenüber der Kunst oder der Kunst gegenüber der Natur gesprochen werden kann. Dabei handelt es sich um die ästhetischen Theorien Schellings als Ausdruck einer unbewußten, instinktmäßigen, naturhaften Konzeption der Kunst und A. W. Schlegels als Manifestation einer artistischen Sehweise der Problematik. Beide Theorien haben eine tiefgreifende Wirkung auf das Kunstverständnis im neunzehnten Jahrhundert ausgeübt. Obwohl die heutige Debatte über das Wesen der Kunst längst nicht mehr im Rahmen der Begriffe Natur und Kunst geführt wird, können diese beiden entgegengesetzten Standpunkte auch gegenwärtige Theorieansätze verdeutlichen.

Von der bei Kant und den Frühromantikern bemerkbaren Kluft zwischen den Bereichen der Natur und der Freiheit kann bei Schelling nicht mehr die Rede sein, da es in seiner Philosophie aus der Zeit der Jahrhundertwende zu einer wechselseitigen Sättigung der beiden Pole, zu einer „Harmonie“, ja zu einer „Identität“ zwischen ihnen gekommen ist, über die hinaus nichts zu wünschen übrig bleibt. Was den Bereich der Kunst anbetrifft, so hat Schelling ihre Funktion im Komplex der Identitätsphilosophie zweimal dargestellt, in den Schlußabschnitten des *Systems der Transzendentalphilosophie* von 1800 auf systematische Weise und in der Rede vor der Akademie der Wissenschaften in München von 1807 *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* auf genetische Art, vom Gesichtspunkt der Produktion oder der Entstehung des Kunstwerks. Andere Schriften aus dieser Zeit, in denen das Thema der Kunst auftaucht, wie in den *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (1803), oder in denen dieses zentral ist, wie in dem Dialog *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge* (1802), lassen sich diesen beiden grundlegenden Darstellungsweisen, der systematischen und der genetischen, leicht zuordnen. Die Vorlesungen über die *Philosophie der Kunst*, die Schelling zuerst im Wintersemester

1802/03 in Jena, dann erneut 1804/05 in Würzburg vortrug, die aber erst 1859 von seinem Sohn aus dem Nachlaß herausgegeben wurden, treten aus dem Zusammenhang der Identität von Natur und Geist bereits heraus, insofern in ihnen die Kunst nicht mehr als die vorbildliche Auffassungs- und Darstellungsweise des Absoluten gesehen wird, sondern nur noch eine Form neben der anderen ist, das Absolute, oder das „Ein und Alles“, das „An-Sich“ zu erfassen. Wie Schelling am 3. September 1802 an A. W. Schlegel schrieb, sollte seine damals in Jena in Angriff genommene Philosophie der Kunst „mehr eine allgemeine, nur in dem höchsten Reflex der Kunst schwebende – Philosophie des Universums, als eine Theorie der Kunst“ sein.²⁶ Daß diese *Philosophie* ist, war für Schelling das „Wesentliche“, wogegen es ihm als zufällig erschien, „daß sie eben Philosophie sein soll in Beziehung auf die Kunst“ (FWJS 5. 365).²⁷ Die absolute Vorbildhaftigkeit der Kunst, die Schelling in der Identitätsphilosophie vertreten hatte, war nun zugunsten der Philosophie wieder aufgegeben oder in das System der Philosophie als eine Ausdrucksform neben anderen eingegliedert, was außerhalb des Rahmens der hier unternommenen Untersuchung liegt. Hier geht es um Schellings Schriften aus der Zeit der Frühromantik, d. h. der Identitätsphilosophie.

Bei der systematischen „Deduktion des Kunstprodukts“ geht es Schelling um den Nachweis, daß es in der Intelligenz eine Anschauung gibt, „durch welche in einer und derselben Erscheinung das Ich für sich selbst bewußt und bewußtlos zugleich ist“ (FWJS 3, 610). In ihr soll sich der unendliche Gegensatz zwischen Natur und Geist auflösen, indem das, „was in der Erscheinung der Freiheit und was in der Anschauung des Naturprodukts getrennt existiert“, im Ich in der „Identität des Bewußten und Bewußtlosen“ und im „Bewußtsein dieser Identität“ zusammenkommen (FWJS 3, 612). Dies aber ist die Tätigkeit des künstlerischen Genies, die jedoch in keiner dieser beiden Anschauungen, der bewußtlosen und der bewußten, ganz aufgeht, vielmehr dasjenige darstellt, „was über beiden ist“. Insofern richtet sich die Frage nach der Kunst sowohl auf das an ihr, „was mit Bewußtsein, Überlegung und Reflexion ausgeübt wird“ als auch auf dasjenige, „was an ihr nicht gelernt, nicht durch Übung, noch auf andere Art erlangt werden, sondern allein durch freie Gunst der

²⁶ *Aus Schellings Leben. In Briefen.* Herausgegeben von G. L. Plitt (Leipzig: Hirzel 1869), Bd. 1, 397–98. Im folgenden PL.

²⁷ F. W. J. Schelling, *Sämtliche Werke.* Herausgegeben von K. F. A. Schelling (Stuttgart/Augsburg: Cotta 1859). Im folgenden FWJS.

Natur angeboren sein kann, und welches dasjenige ist, was wir mit einem Wort die *Poesie* in der Kunst nennen können“. Die Frage aber, „welchem von den beiden Bestandteilen der Vorzug vor dem andern zukomme“, erweist sich von hier aus als höchst unnütz (FWSJ 3, 618).

Das Kunstwerk oder Kunstprodukt spiegelt somit die „Identität der bewußten und bewußtlosen Tätigkeit“ wieder, die aus dem Genie hervorgeht. Schelling sagt:

Der Grundcharakter des Kunstwerk ist also eine *bewußtlose Unendlichkeit*. Der Künstler scheint in seinem Werk außer dem, was er mit offener Absicht darein gelegt hat, instinktmäßig gleichsam eine Unendlichkeit dargestellt zu haben, welche ganz zu entwickeln kein endlicher Verstand fähig ist (FWJS 3, 619).

Vom organischen Naturprodukt unterscheidet sich das Kunstprodukt hauptsächlich dadurch, daß es einen bewußten Anteil enthält, während es vom gewöhnlichen Kunstprodukt durch die „Unabhängigkeit von äußern Zwecken“ verschieden ist, worin die „Heiligkeit und Reinheit der Kunst“ zum Ausdruck kommt (FWSJ 3, 622–23). In der Identität der bewußtlosen (naturhaften) und bewußten (freiheitlichen) Anschauung des Genies offenbart sich aber für Schelling die Rolle des Ich für die Philosophie, in der ebenfalls die „unendliche Entzweiung entgegengesetzter Tätigkeit“ aufgehoben werden soll. Hier zeigt sich eine wesentliche Entsprechung zwischen der ästhetischen Anschauung und der intellektualen Anschauung, wobei freilich die letztere hinter der ersten immer zurückbleibt. Schelling sagt dazu:

Was ist denn nun jenes wunderbare Vermögen, durch welches nach der Behauptung des Philosophen in der produktiven Anschauung ein unendlicher Gegensatz sich aufhebt? Wir haben diesen Mechanismus bisher nicht völlig begreiflich machen können, weil es nur das Kunstvermögen ist, was ihn ganz enthüllen kann. Jenes produktive Vermögen ist dasselbe, durch welches auch der Kunst das Unmögliche gelingt, nämlich einen unendlichen Gegensatz in einem endlichen Produkt aufzuheben. Es ist das Dichtungsvermögen, was in der ersten Potenz die ursprüngliche Anschauung ist, und umgekehrt, es ist nur die in der höchsten Potenz sich wiederholende produktive Anschauung, was wir Dichtungsvermögen nennen. Es ist ein und dasselbe, was in beiden tätig ist, das Einzige, wodurch wir fähig sind auch das Widersprechende zu denken und zusammenzufassen – die Einbildungskraft (FWJS 3, 626).

Von allen diesen Beobachtungen aus ergibt sich aber, daß die Kunst das „Vorbild der Wissenschaft“ ist, was Schelling auch mit der

Feststellung ausdrückt: „wo die Kunst sei, soll die Wissenschaft erst hinkommen“ (FWJS 3, 623). Während es in den Wissenschaften kein Genie gibt, weil nämlich alle ihre Aufgaben, auch wenn sie genialisch gelöst werden, letztlich mechanisch auflösbar sind, ist das, was die Kunst hervorbringt, „allein und *nur* durch Genie möglich“, nämlich durch ein „unerwartetes Zusammentreffen der bewußtlosen mit der bewußten Tätigkeit“ (FWJS, 623–24).

Während Schelling in der systematischen Darstellung dieser Verhältnisse strikt an der Gleichberechtigung und Gleichwertigkeit von Natur und Kunst festhält, tritt in dem Vortrag *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur*, der sich der Frage der Entstehung des Kunstprodukts zuwendet, mit Nachdruck die Übermacht der Natur hervor. Der Vortrag wurde erst 1807 gehalten, spiegelt aber noch deutlich den Standpunkt der Identitätsphilosophie wieder, der am vollendetsten im *System des transzendentalen Idealismus* entwickelt ist. Inzwischen hatte sich aber eine beträchtliche Gewichtsverlagerung und Umbewertung zugunsten der Philosophie bemerkbar gemacht. In den *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* von 1803 wurde von Schelling zwar immer noch die Ansicht vertreten, „das die Kunst aus nichts Höherem begreiflich sei“ und daß dieser Vorzug auf ihrer Fähigkeit der „Ineinsbildung des Realen und Idealen“ beruhe. Aber diese Vereinigung des Realen und Idealen, des Endlichen und Unendlichen, wurde nun nicht länger als Vorrecht der Kunst angesehen, sondern trat ebenso mit der Philosophie in Erscheinung. Ja, die Synthese dieser Gegensätze in der „reinsten Absolutheit“ erschien Schelling so sehr als das grundlegende „Gesetz des Universums“, daß es sich sogar auf das Verhältnis der Philosophie und der Kunst aufeinander anwenden läßt, wobei dann freilich der Kunst die Rolle des Realen (Naturhaften) und der Philosophie die des Idealen (Freiheitlichen) zufällt (FWJS 5, 347–48).

Zu dieser Zeit erschien es Schelling, „daß die wahren Künstler still, einfach, groß und notwendig sind, wie die Natur“ (FWJS 5, 349). Der „Kantische Formalismus“ hatte zwar eine „neue und höhere Ansicht der Kunst“ entwickelt, aber gleichzeitig damit „eine Menge kunstleerer Kunstlehren geboren“ (FWJS 5, 351). Kurz vorher hatte er mit A. W. Schlegel intensiv über seine Jenaer Vorlesungen über die *Philosophie der Kunst* (WA 1802/03) korrespondiert, da Schlegel zur selben Zeit in Berlin einen großen Vorlesungszyklus über *Schöne Literatur und Kunst* vortrug, mit dem er in vielen Punkten Schelling voraus war. Schelling erbat sich deshalb von Schlegel die Manuskripte seiner Vorlesungen, um sie abschreiben zu lassen und für seine

eigenen Jenaer Vorlesungen verwenden zu können.²⁸ A. W. Schlegel hatte sich in seinen Vorlesungen große Mühe gegeben, alles „Mystische“ aus seiner Darstellung der frühromantischen Kunsttheorie herauszulassen, wofür diese durch die Beiträge seines Bruders und Novalis' berüchtigt geworden war. Entsprechend fiel seine Darstellung der Poesie sehr zugunsten der „Kunst“ und nicht so sehr im Sinne des Naturhaft-Genialischen aus. Als Schelling bei der Durchsicht von A. W. Schlegels Manuskripten zu diesem Teil der Berliner Vorlesungen gelangte, schrieb er ziemlich enttäuscht an diesen:

Am wenigsten genügt hat mir, offenherzig zu sagen, was Sie von der Poesie vorgetragen. Ich bin dadurch aufs neue in meiner Meinung von dem bewußtlosen Anteil an der Poesie bestärkt worden. Mit diesen Prinzipien können Sie keines Ihrer eignen Werke begreifen und konstruieren. Ich sehe wohl, daß Sie Ihre Theorie nicht haben vollenden können; aber ich habe die Zentral-Idee von der Poesie vergebens gesucht. Wahrscheinlich waren Sie in dieser Rücksicht durch die Beschaffenheit Ihres Auditoriums beschränkt. – Mehreres scheint mir eher in die Rhetorik als in die Poetik zu gehören (PL 1, 428).

Schellings Münchner Akademierede zum Namenstag des Bayerischen Königs am 12. Oktober 1807 *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*²⁹ ist seine berühmteste und auch am meisten rezipierte Schrift zum Thema der Kunst. Innerhalb der mehr philosophisch und disziplinär orientierten Geschichte der Ästhetik hat sie vielfach das Prestige erlangt, die Prinzipien der „romantischen“ Kunsttheorie am klarsten ausgesprochen zu haben, was durch ihr Eintreten für die bewußtlose Genialität und das Naturhafte der Kunst stark gefördert wurde. Diese Schrift hat damit ungewollt dazu beigetragen, daß die frühromantische Kunsttheorie und ihr artistischer Aspekt immer mehr verdrängt wurde. Was Schellings eigene Entwicklung anbetrifft, so wird in dieser Schrift die im *System des transzendentalen Idealismus* angestrebte Synthese des Unbewußten und Bewußten, Endlichen und Unendlichen, von Realismus und Idealismus, Natur und Freiheit zugunsten einer bloß realistischen,

²⁸ Siehe hierzu meinen Essay „Schellings Philosophie der Kunst in der Überlieferung Henry Crabb Robinsons“, in Ernst Behler, *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie* (Paderborn: Schöningh 1988), 171–195. Die mit dieser Studie verbundene Edition von Schellings Jenaer Vorlesungen über *Philosophie der Kunst* in der Nachschrift Henry Crabb Robinsons findet sich im *Philosophischen Jahrbuch* 83 (1976), 133–153.

²⁹ FWJS 7, 289–329. Hier zitiert nach der Ausgabe F. W. J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. Herausgegeben von Lucia Sziborsky (Hamburg: Meiner 1983). Im folgenden KN.

naturhaften Auffassung der Kunst verschoben und stattdessen der Philosophie die Lösung dieser absoluten Aufgabe zugesprochen

Ausgangspunkt der Akademierede ist der alte Begriff einer „Nachahmung der Natur“, den Schelling freilich nicht in seiner jüngsten klassizistischen Ausprägung versteht, sondern als „tätiges Band zwischen der Seele und der Natur“ aufgefaßt haben will (KN, 4). Selbst Winckelmann verfügte nicht über dieses tätige Sich-in-Eins-Setzen mit der Natur, da seine Theorie zu sehr auf die „Hervorbringung idealischer und über die Wirklichkeit erhabener Natur“ aus war und sich letztlich in der proklamierten Nachahmung der Werke des Altertums erschöpft. Bei ihm findet sich noch keineswegs jene „Idee einer lebendigen, schaffenden Natur“, von der Schelling in seiner Neuformulierung des Nachahmungsprinzips ausgeht. Dabei kommt es aber darauf an, daß wir über die äußeren Formen der Natur hinausgehen, selbst ihre „schönsten Formen“, und das „wirkende Prinzip“ in ihr erkennen (KN, 11), welches die „Mannigfaltigkeit der Teile“ zur Einheit formt –

von der Kraft an, die im Kristall wirkt, bis zu der, welche wie ein sanfter magnetischer Strom in menschlichen Bildungen den Teilen der Materie eine solche Stellung und Lage untereinander gibt, durch welche der Begriff, die wesentliche Einheit und Schönheit sichtbar werden kann (KN, 12).

Mit einer sonderbaren Begriffsprägung nennt Schelling dies innere Prinzip der Natur eine „werktätige Wissenschaft“. Während die Bezeichnung Werk Tätigkeit die produzierende Kraft der Natur zum Ausdruck bringt, soll die Wissenschaft die „geistige Art“ dieser Tätigkeit unterstreichen, wobei es sich freilich um „keine der menschlichen gleiche“ Wissenschaft handelt, sondern um eine reflexionslose Tätigkeit, in welcher „der Begriff nicht von der Tat, noch der Entwurf von der Ausführung verschieden“ ist. Hier trachtet die Materie „gleichsam blind nach regelmäßiger Gestalt“, den Gestirnen ist die „erhabenste Zahl- und Meßkunst lebendig eingeboren“, die Tiere vollbringen „besinnungslos“ Wirkungen, „die viel herrlicher sind als sie selbst“ – alle sind geleitet von diesem als Wissenschaft bezeichneten „Geist, der schon in einzelnen Blitzen von Erkenntnis leuchtet, aber noch nirgends als die volle Sonne, wie im Menschen, hervortritt“ (KN, 12). Diese „werktätige Wissenschaft“ ist für Schelling aber das „Band“, das Natur und Kunst miteinander verbindet (KN, 12–13).

Schon seit langem hat man nach Schelling eingesehen, daß in der Kunst „mit der bewußten Tätigkeit eine bewußtlose Kraft sich verbinden muß, und daß die vollkommene Einigkeit und gegenseitige

Durchdringung dieser beiden das Höchste der Kunst erzeugt“. In dieser Darlegung geht es ihm aber nicht mehr so sehr um das Problem, wie sich diese beiden Kräfte die Waage halten, sondern um die These, daß Kunstwerke, „denen dies Siegel bewußtloser Wissenschaft fehlt“, durch einen „Mangel an selbständigem, von dem Hervorbringenden unabhängigen Leben“ erkannt werden und jene „Realität“ vermissen lassen, durch die ein Kunstwerk „einem Naturwerk ähnlich erscheint“ (KN, 13). Genauer gesprochen soll die Kunst sich von der blinden Wirksamkeit der Natur entfernen, um dann aber „in der letzten Vollendung zu ihr zurückzukehren“. Denn wenn der Künstler blind und instinktiv dem Naturtrieb folgte, „so würde er sich von der Natur überhaupt nicht unterscheiden“. Ahmte er bewußt die ihn umgebende Wirklichkeit nach, dann „würde er wohl Larven hervorbringen, aber keine Kunstwerke“. Indem er sich jedoch zunächst von der blinden Produktionskraft entfernt, um dann erneut zu der „schaffenden Kraft“ der Natur zurückzukehren, gelingt ihm die eigentliche Aufgabe der Kunst. Schelling sagt: „Jenem im Innern der Dinge wirksamen, durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist soll der Künstler allerdings nacheifern, und nur insofern er diesen lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahres erschaffen“ (NK, 14).

Schelling zeigt dann im einzelnen, wie aus der Tiefe der Natur das Kunstwerk emporwächst und „mit Bestimmtheit und Begrenzung anhebt, innere Unendlichkeit und Fülle entfaltet, endlich zur Anmut sich verklärt, zuletzt zur Seele gelangt“, worin er das Höchste des künstlerischen Ausdrucks erblickt (KN, 136). Das Wesentliche in seiner Analyse der künstlerischen Schöpfung besteht aber nicht so sehr darin, daß dieser „Schöpfungsakt“ in Wirklichkeit „nur eine Tat ist“, obgleich wir ihn uns nur getrennt, d. h. in diesen Phasen vorstellen können, sondern in der grundsätzlicheren Entscheidung für den naturhaften Charakter dieser Schöpfung. Denn nach Schelling kann diese „geistige Zeugungskraft“ durch keine Lehre oder Anweisung in Tätigkeit gesetzt werden. Sie ist seiner Ansicht nach „das reine Geschenk der Natur, welche hier zum zweiten Male sich schließt, indem sie, ganz sich verwirklichend, ihre Schöpfungskraft in das Geschöpf legt“ (KN, 37). Damit hatte Schelling aber den äußersten Gegensatz zur frühromantischen Kunsttheorie formuliert, wie sich am deutlichsten von A. W. Schlegel aus entwickeln läßt.

(wird fortgesetzt)